

Revista AV Notas, N°11  
ISSN: 2529-8577  
Junio, 2021

## ***EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOLOWSKI: MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS***

### ***EUPHORY CONCERT BY ADAM WESOLOWSKI: MUSIC FOR NEW TIMES***

**Javier Miranda Medina**

Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada

**Jose Antonio Márquez Rueda**

Liceo de Música de Moguer

#### **RESUMEN**

Adam Wesolowski es uno de los grandes compositores y gestores musicales de Polonia y Europa con mayor proyección en la actualidad. Ganador de multitud de premios como el «Marshal of the Silesian Province» por la promoción y protección de los bienes culturales. Su producción artística abarca más de 100 composiciones y ha realizado multitud de grabaciones en CD. Sus piezas están grabadas, entre otras, para Radio Polonia y la Televisión Polaca y su música se oye en las grandes salas de concierto, como, por ejemplo, la Berlin Philharmonic, la Polish National Radio Symphony Orchestra en Katowice, la National Forum of Music in Wrocław, la Grand Theatre – National Opera en Warsaw, etc. Con este nuevo concierto que ha escrito queremos dar a conocer a un compositor único en el que concurren una serie de características musicales que definen su obra y su forma de vida.

**Palabras clave:** Adam Wesolowski; Steven Mead; Euphonium. Técnicas Extendidas.

#### **ABSTRACT**

Adam Wesolowski is one of the great composers and music managers in Poland and Europe with the greatest projection today. Winner of many awards such as the «Marshal of the Silesian Province» for the promotion and protection of cultural property. His artistic production encompasses more than 100 compositions and he has made many recordings on CD. His pieces are recorded, among others, for Radio Poland and Polish Television and his music is heard in large concert halls, such as the Berlin Philharmonic, the Polish National Radio Symphony Orchestra in Katowice, the National Forum of Music in Wrocław, the Grand Theater - National Opera in Warsaw, etc. With this new concert that he has written, we want to make known a unique composer in which a series of musical characteristics concur that define his work and his way of life.

**Keywords:** Adam Wesolowski; Steven Mead; Euphonium; Extended Techniques.

## INTRODUCCIÓN

Adam Wesolowski (Ruda Slaska, 1980) es uno de los grandes compositores y gestores musicales de Polonia y Europa con mayor proyección en la actualidad. Ganador de multitud de premios como el «*Marshal of the Silesian Province*» por la promoción y protección de los bienes culturales. Su producción artística abarca más de 100 composiciones y ha realizado multitud de grabaciones en CD. Sus piezas están grabadas, entre otras, para Radio Polonia y la Televisión Polaca y su música se oye en las grandes salas de concierto, como, por ejemplo, la Berlin Philharmonic, la Polish National Radio Symphony Orchestra en Katowice, la National Forum of Music in Wrocław, la Grand Theatre – National Opera en Warsaw, etc. Con este nuevo concierto que ha escrito queremos dar a conocer a un compositor único en el que concurren una serie de características musicales que definen su obra y su forma de vida.

Para realizar esta investigación hemos tenido que realizar nuestro sistema de análisis y para poder comenzar el viaje hacia el encuentro de todas las herramientas que vamos a necesitar, hemos de proponer una serie de objetivos que el método de análisis que vamos a proponer debía comprender y ahondar. Éstos son los siguientes: a) Establecer el funcionamiento de la melodía principal y encontrar factores comunes que caracterizan el particular estilo del compositor; b) Establecer el comportamiento rítmico-armónico en cada sección junto con las técnicas extendidas en el instrumento; c) Determinar los patrones de acompañamiento para cada una de las partes de Euphory concerto y su estructura; d) Determinar la forma o estructura de cada movimiento del concierto; e) Definir el comportamiento de la armonía, determinando cuáles con las progresiones armónicas más comunes.

En primer lugar, se han estudiado las distintas escuelas de análisis más comunes en el gremio académico, es decir, el Sistema de Análisis Schenkeriano y el Sistema de Análisis Fenomenológico, en lo que respecta a la música erudita, clásica o académica, y el sistema de Análisis de Berklee. Al aplicar a la estética que estamos tratando en estos procedimientos hemos hallado una serie de recursos para las necesidades académicas de esta investigación.

Hemos establecido en cada procedimiento de nuestro Sistema de Análisis su origen con su objetivo y respectiva bibliografía, así, por ejemplo, en el Análisis Schenkeriano (Forte Allen, 1992, pág. 65) “es muy importante el concepto de prolongación y el estudio de las obras busca principalmente mostrar cómo la música es la decoración de una capa más simple”. Los procesos del Análisis Schenkeriano “son extensos, relativamente complejos, y, nos conducen al esqueleto de la obra, hasta el punto de ilustrar una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven de mil compases es a gran escala: una arpegiación del acorde de tónica”. Un proceso en el análisis melódico de Schenker es “identificar las disminuciones melódicas con la finalidad de omitir todos los sonidos ornamentales e ilustrar en un pentagrama a dos partes los sonidos estructurales”.

El Análisis de Berklee (Nettles, 1987, pág. 12) “estudia una estética de mayor complejidad armónica y por eso retrata mediante el uso de ciertos símbolos, claras relaciones en las progresiones y sucesiones armónicas”. En nuestro caso, “la armonía es menos compleja y estos procesos resultan innecesarios” (Forte Allen, 1992, pág. 67). No obstante, fue útil conocer este lenguaje porque “ahí encontramos el concepto de dominante por extensión y nuestros autores lo utilizan en sus obras” (Forte Allen, 1992, pág. 67).

A partir de la lectura y audición de cada obra, el análisis se emprende según los parámetros unificados y explicados a continuación. Como orientación general se extienden los siguientes puntos de vista y metodológicos, es decir, Análisis Formal, Melódico, Armónico y de Acompañamiento. El ritmo de valores en la melodía, el ritmo armónico en las progresiones, los patrones rítmicos del acompañamiento, y, asimismo, el papel del ritmo en la forma y la instrumentación son procesos comunes referentes a esta investigación pues es el único elemento musical común que existe.

El análisis musical según Dionisio de Pedro (1993, pág. 48) es “el procedimiento mediante el cual se estudian detalladamente elementos musicales aislados para lograr su

comprensión en relación con un todo, y que, por lo tanto, nos puede conducir a una clasificación sistemática cuantitativa y cualitativa de estos elementos”. Estos son los parámetros de análisis aplicados a esta investigación.

Así, “la teoría musical nace de la práctica y de la necesidad de entender y explicar el funcionamiento de la música, pues por sí solos, los sonidos no constituyen la música, así como las palabras aisladas no componen un lenguaje” (García Bacca, 1990, pág. 21). *Euphory Concerto* del compositor Adam Wesolowski tiene un lenguaje musical muy preciso, que, para definirlo tuvimos que diseñar un sistema de análisis de acuerdo con esta peculiar estética. La finalidad de este capítulo es asociar al lector con los conceptos musicales en este contexto y el proceso de análisis musical diseñado para las obras que se han utilizado en esta investigación.

Según varios autores, definen forma musical como “el conjunto organizado de ideas musicales que conforma una composición. El compositor puede tanto crear una nueva como adoptar una antigua o consagrada” (Zamacois, 1960, pág. 3); como “el intento de resaltar en cada caso la esencia de la idea y de hacer comprensible, además, la coherencia histórica” (Kühn, 2007, pág. 11); o, “generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo” (De Pedro, 1993, pág. 27), aunque en términos más sencillos, la forma musical, “es el orden en el que el compositor organiza las secciones de la partitura” (Bas, 1947, pág. 264). Así, nosotros ilustramos el análisis musical a partir de la forma y dentro de cada sección estudiamos el comportamiento de su estructura. Nos referimos a todos sus elementos: orden de las frases, los periodos y los subperiodos, etc.

## LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS.

Podríamos definir a las *técnicas extendidas* como “aquellas que se utilizan para producir sonidos no convencionales con los instrumentos tradicionales” (Nogueroles, 2017) o como “los diferentes recursos no convencionales, o poco ortodoxos que se utilizan a partir de la vanguardia para crear nuevos sonidos, sean sonidos definidos o indefinidos” (Casas, 2019, pág. 11). También podríamos definir a las técnicas extendidas como “las diferentes maneras de tocar un instrumento que llevan a producir sonidos nuevos e inesperados” (Cherry, 2009, pág. 25).

En 2014 encontramos un trabajo de Haim Ron, *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*, donde encontramos una relación entre las técnicas de nueva aparición con las técnicas extendidas. Hemos de decir que las técnicas extendidas en la familia de la tuba nacen de la “necesidad ampliar el repertorio para tuba solista, llevando potenciar al máximo las virtudes de dicho instrumento” (De Vega, 2019, pág. 13) además de redescubrir todos los límites del instrumento, ya que, no fue hasta mediados del siglo XX, aproximadamente, cuando se comienza a experimentar con las características de la tuba y el euphonium.

Esto es así porque a estos instrumentos no se les veía fuera de su lugar en la orquesta o en la banda de música o en la brass band, etc., y es cuando se le reconoce un lugar fuera de estas formaciones dándoles un papel solístico cuando se comienza a experimentar todas y cada una de las posibilidades tímbricas y sonoras.

Actualmente hay varios tratados donde se nos muestra un amplio catálogo de posibilidades tímbricas y sonoras de la tuba y el euphonium. Entre ellos podemos citar *The Brass Gym*, donde además de explicarnos cómo realizar la técnica extendida, viene con un amplio catálogo de ejercicios para realizarlos.

La principal característica de las técnicas extendidas en la familia de la tuba es la rotura con la notación tradicional. Aquí se introducen nuevas formas de escritura, nuevos símbolos que tienen un gran contraste con esta escritura. Otra de las grandes características es la gran importancia que se le da a la improvisación, a los efectos sonoros que hay que realizar que vienen registrados mediante una “leyenda” en la partitura donde viene explicado perfectamente qué ha de hacer el intérprete cuando aparece esa escritura “no convencional”.

Dentro de la escritura musical que conocemos en la actualidad para tuba podemos citar, entre otras partituras: *Capriccio for solo tuba* de K. Penderecki (1980), *Encounters II* de W. Kraft (1966), *Aria di coloratura per tuba sola* de I. Lang (1984), *Alarum* de E. Gregson (1993), *Fnugg* de O. Baadsvick (1966), *Four Greek Preludes* de R. Spilman (1969), *Canto IV* de S. Adler (1974), *Gamma* de H. Zerbe (1981), *Salve Venere, Salve Marte* de J. Stevens (1990), etc., y, de euphonium podemos citar, entre otras, *Blue Lake Fantasies* de D. Gillingham (1995), *Soliloquies* de J. Stevens (2000), *Constellation* de P. Sculz (2005), *Concerto for Euphonium: Swimming the Mountain* de A. Feinstein (2005), *Euphonium Concerto* de J. Manookian (2015), *Four Dialogues for Euphonium and Marimba* de S. Adler (1978), *Euphory Concerto* de A. Wesolowski (2019), etc.

A pesar de que los compositores actuales dedican bastante tiempo a componer multitud de partituras para descubrir todas las posibilidades que tiene el instrumento, los tratados de instrumentación no tienen un capítulo específico a las técnicas extendidas.

## CLASIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS TÉCNICAS EXTENDIDAS

“Las técnicas extendidas son un valioso recurso derivado de la búsqueda de nuevas sonoridades” (Noguerols, 2017, pág. 20). Los compositores e intérpretes están en constante evolución y exploran en cada momento todas las posibilidades de los instrumentos buscando diferentes colores sonoros que puedan ampliar la expresión artística.

Todo el campo de las técnicas contemporáneas en la familia de instrumentos de la tuba abarca muchos aspectos diferentes de la interpretación, y para proporcionar una descripción clara de cada técnica, se utilizarán las siguientes categorías: aire, voz, labios, lengua / cavidad oral, movimiento, instrumento y digital/analógico. Estas categorías se eligieron principalmente para proporcionar un marco para la discusión, ya que cada técnica utiliza muchos aspectos diferentes del acto de ejecución.

Es vital reconocer que muchas de estas técnicas cruzan a dos o más categorías diferentes. Por ejemplo, el uso de tonos divididos podría categorizarse como una técnica que utiliza la corriente de aire, los labios y la lengua, según la forma en que el intérprete utiliza esa técnica. En lugar de crear un sistema complejo que se base en la categorización cruzada, cada técnica se discutirá en la categoría que pertenece más claramente al método principal de ejecución de dicha técnica. Lo que sigue entonces es un catálogo de técnicas contemporáneas, cada una de las cuales incluye una descripción del método de ejecución, cualquier información necesaria para el uso de dicha técnica en una composición, una breve discusión de la notación de cada técnica en la práctica común, una lista de la dificultad relativa de la técnica y una lista de piezas que demuestran la técnica en cuestión.

Con el fin de poder ver con mayor claridad todos los tipos de efectos sonoros que hemos podido descubrir a lo largo de esta investigación, hemos clasificado las técnicas extendidas en diferentes grupos, atendiendo a diferentes parámetros y basándonos en los diferentes estudios realizados por Randolph (1977), Cherry (2009), Jaureguiberry (2011), Larson (2013), Haim Ron (2014), Álvarez (2014), Lozano (2015), Antequera (2015), Noguerols (2017), Kennedy (2016), Casey (2017), Casas (2019), de Vega (2019), entre otros, que se indican en la siguiente tabla:

TÉCNICAS EXTENDIDAS: CLASIFICACIÓN			
SONIDO DEFINIDO		SONIDO INDEFINIDO	
Afinación Alterada	<b>Vibrato:</b> puede ser tradicional, rápido, lento, de velocidad variable, estrecho, amplio, irregular, rítmico, de cuarto de tono, wha-wha, de diente de sierra, etc.	Ruidos vocales	<b>Beatboxing (lip -beat)</b>
	<b>Bending</b>		<b>Soplo</b>
	<b>Trinos:</b> tradicional, con digitación alternativa, microtonal, irregular, acelerando, ritardando		
	<b>Trémolos:</b> tradicional, alternando las válvulas, irregular, acelerando y ritardando.		
Tonos Inestables	<b>Leap</b>	Efectos percusivos	<b>Multifónicos:</b> acordes, melodías sobre una nota pedal, unísonos
	<b>Frullato:</b> normal, con medias válvulas, sonidos articulados		<b>Gasp</b>
	<b>Groul</b>		<b>Efecto megáfono:</b> hablar, silbar, gruñir, cantar en el instrumento
	<b>Shake</b>		<b>Grito</b>
Alteración Tímbrica	<b>Ataques:</b> agresivos, delicados y desde cero	Sonidos con otro tipo de boquillas	<b>En el instrumento:</b> ruidos o ritmos con las válvulas, golpes en la campana, golpear la boquilla
	<b>Picados:</b> doble, triple, picado rápido, irregular y ataque de lengua (Split)		<b>Fuera del instrumento:</b> patadas al suelo, palmas, etc.
	<b>Sordinas:</b> straight, wah-wah, cup		Boquilla de trombón o de tuba
	<b>Cambio de embocadura,</b> sonidos con buzz, cambio de dirección de la campana		Boquilla de Saxo Barítono para la Tuba y de Saxo Tenor para el Euphonium
Otras	<b>Posiciones alternas</b>	Otras	Boquilla y tudel de Fagot
	<b>Tesituras extremas:</b> nota más aguda posible y nota más grave posible		
	<b>Alteración del instrumento</b>		
	<b>Quitar la boquilla y tocar sobre el tudel</b>		
	<b>Abrir la salida del agua</b>		
	<b>Dejar uno o varios pistones a medio pisar</b>		
	<b>Quitar alguna bomba de desagüe</b>		
	<b>Glissando:</b> con medias válvulas, accionando las válvulas, de armónicos, cromático, de contorno de bending		<b>Agua</b>
	<b>Doppler Effect</b>		<b>Slap tonguing</b>
	<b>Didgeridoo Effect</b>		<b>El Garabato</b>
	<b>Microtonos y cuartos de tono:</b> digitaciones alternativas, deslizamiento de las bombas de afinación y tuba microtonal <sup>1</sup>		<b>Efectos de resonancia:</b> tocar con la campana dentro del piano, tocar con la campana hacia un parche de percusión o en un plato suspendido.
	<b>Procesado de sonidos por ordenador</b>		<b>Garganta cerrada</b>

## EUPHORY CONCERTO DEL COMPOSITOR ADAM WESOLOWSKI: ORIGEN DE LA PARTITURA

El concierto está escrito por el compositor polaco *Adam Wesolowski* que se graduó con las máximas calificaciones en la *Academia de Música Karol Szymanowski* en Katowice (Polonia) donde estudió Composición con *Edward Bogusławski* y *Aleksander Lasoń* y Piano

<sup>1</sup> Es una tuba modificada con la que se puede tocar cuartos de tono en la tuba en todo su registro gracias al añadido de dos válvulas adicionales. El proyecto fue premiado en 2012 por la *International Tuba and Euphonium Association* (ITEA) con el premio Clifford Bewan a la «Excelencia en la Nuevas Búsquedas».

con *Wojciech Świtała*. Simultáneamente, estudió Teoría Musical, que completó dos años después.

Es miembro de la Unión de Compositores Polacos. Ha compuesto más de 50 piezas y arreglado más de 100. Sus composiciones se representan en Polonia y en el extranjero durante numerosos conciertos y festivales entre los que podemos destacar, entre otros: Festival Pablo Casals (Francia), A. Dvořák Festival (República Checa), Jan Kiepura European Festival, La Folle Journée de Varsovie Festival (Polonia), International Days of Odessa (Ucrania), AUKSO Summer Philharmonic, Silesian Tribune of Composers, Polish Film Festival en Gdynia, Festival of Virtuosity and Musical Joke, Mikołów Music Days Festival, Adam Didur Festival, New Music Festival, Classic Meets Pops (Alemania), etc.

Adam es, actualmente, el director general de una de las instituciones culturales más importantes de Polonia: *The Henryk Mikołaj Górecki Silesian Philharmonic*.

El concierto, compuesto en mayo de 2019, está escrito para *Euphonium y Orquesta de Cuerdas* bajo el encargo del solista internacional *Steven Mead*<sup>2</sup> y estrenado el 16 de noviembre de 2019 en Katowice (Polonia) junto con la *Silesian Chamber Orchestra* bajo la dirección musical de *Robert Kabara*. Es el propio compositor quien nos dice:

I want to show in three short parts all fantastic possibilities of soloist and instrument. Of course, before I start creating a new piece, I'm thinking to create something new, something individual. In this piece you can find many euphoric.... Smily moments, a specially in the second part. So, that we have «Euphory Concerto». The first part introduces the pieces melody in the form of cantilena, to show the beauty of the euphonium. The second part is filled the surprising colours, sonic effects and changing rhythms, that the composer achieved by slapping the instrument's mouthpiece and goblet, accompanied by the sounds of the voice. The final part shows off the bravado melodic returns, which reinforced by changing accents create a quasi-dance-like character. (J. Miranda Medina, comunicación personal, 28 de octubre del 2020)

## ANÁLISIS DEL CONCIERTO PARA EUPHONIUM & CHAMBER ORCHESTRA *EUPHORY CONCERTO* DEL COMPOSITOR ADAM WESOŁOWSKI

En este caso, nuestro estudiado compositor, realiza la partitura de una obra con una escritura tan exacta y exquisita, que pareciera el compositor instrumentista del mismo instrumento por varias razones: conocimientos técnicos, interpretativos y expresivos del instrumento, además del virtuosismo desarrollado durante la misma. A pesar de lo anteriormente mencionado, la obra sigue siendo idiomática.

La instrumentación sencilla, está escrita para euphonium solista y orquesta de cuerda, la cual no incide en la búsqueda de nuevos sonidos, sino que la sonoridad es más del estilo clásico, aunque con recursos técnicos como *con legno*, *sonidos extramusicales* (patadas en el suelo), golpear la caja de resonancia, etc. Gracias a esta sonoridad, y a la armonía más bien atonal empleada por el compositor, el euphonium y su particular sonido obtienen claramente el protagonismo de esta. La partitura para analizar será una reducción para piano e instrumento solista realizada por el propio compositor.

---

<sup>2</sup> Steven Mead (Bournemouth, 1962, Reino Unido) profesor de Euphonium en la Royal Northern Collage of Music de Manchester (UK) y solista internacional que ha desempeñado un papel importante para lograr el reconocimiento mundial del instrumento. Ha tocado en conciertos solistas con muchas orquestas sinfónicas, entre ellas: la Orquesta Filarmónica de Stuttgart, la Orquesta Sinfónica de Trondheim, la Orquesta Sinfónica Lahti, la Filarmónica de Helsinki, Capella Cracoviensis, la Orquesta Pops de Minneapolis, la Orquesta de Cámara de Japón y la Silesian Chamber Orchestra. Ha estrenado obras de Adam Wesolowski, Martin Ellerby, Torstein Aagaard-Nilsen, Vladimir Cosma, Goff Richards, John Reeman, Rolf Rudin y Philip Sparke, entre otros.

**Primer movimiento: Andante**

Con un movimiento *Andante* (figura 1), el presente movimiento analizado consta de 8 partes diferenciadas más una coda. Comienza con una *introducción*, la cual consta de 8 compases divididos en 4 + 4, buscando sonoridades elaboradas armónicamente y creando un clima que transporta al oyente a un universo de calma, para introducir así la llegada del euphonium, nuestro instrumento solista, con su particular dulzura en su sonido.

**Andante** ♩ = 52

Figura 1

Tras la *introducción* comienza el primer tema A (figura 2), al que llamaremos “a<sub>1</sub>”. La presente sección ocupa los compases 9 (con anacrusa) hasta el compás 13, y se sustenta sobre la región de «do menor», aunque, con una armadura de «do mayor», teoría que se sustenta en la escritura modal.

Figura 2

El compositor escribe la melodía del instrumento solista en el registro medio del mismo (figura 3), destacando así su particular sonido. Esta melodía está acompañada por arpeggios en la mano izquierda (célula que el compositor desarrollará en secciones posteriores), al cual hemos denominado motivo “Y”, mientras que la mano derecha alterna la función armónica mediante acordes placados, con la función contrapuntística, como por ejemplo en el *segundo pulso del compás 10* hasta el *primer pulso del compás 11* (motivo “W”).

Figura 3

Al sujeto melódico usado en esta sección lo hemos denominado motivo “X”, que, al igual que el motivo “Y”, se utilizará posteriormente.

La segunda sección (figura 4) se desarrolla durante los compases 14 al 17, donde el maestro Wesolowski utiliza un nuevo motivo melódico, aunque el acompañamiento continúa con el mismo formato anteriormente utilizado.



Figura 4

Tras esto, el compositor realiza la primera variación del primer tema (figura 5), ocupando los compases 18 al 25, sección a la que hemos llamado “a<sub>1</sub>”. Durante el desarrollo de esta nueva parte, el piano ocupa el plano melódico, aunque, sin variar el formato utilizado anteriormente en la mano derecha (acordes placados), así como la mano izquierda, que continúa realizando su función armónica mediante arpeggios ascendentes (“Y”). El instrumento solista ahora intercambia el papel protagonista con el piano, donde ahora realiza una función contrapuntística, aunque siguiendo en un primer plano sonoro.



Figura 5

Tras estas secciones, el compositor nos lleva a un *punte modulante* (figura 6) desde los compases 26 al 34, donde, en este caso el piano, interpreta una melodía en la voz superior de cada acorde placado (recurso utilizado durante todo el puente), acompañado por un bajo desplazado un pulso, creando una sonoridad tan especial como sorprendente, donde se puede apreciar auditivamente la fusión armónica ejecutada desde la armonía de origen hacia la de destino, acabando esta sección de transición en *pp*, con un clima de más paz sonora aún si cabe.



Figura 6



La segunda variación (figura 7) del tema A ( $a_1^2$ ) ocupa los compases 35 (con anacrusa) hasta el compás 44 tercer pulso, donde el instrumento solista ejecuta la melodía anteriormente presentada, aunque ocupando un registro medio-bajo del instrumento, mientras que el instrumento acompañante realiza su función usando un motivo similar al de la introducción ( $z_1$ ), aunque con alguna variación.

Figura 7

Cabe destacar, en el compás 37 (figura 8), el uso de una de las técnicas extendidas: los multifónicos.

Figura 8

Una vez finalizada esta segunda variación, el compositor nos presenta de nuevo la primera variación (figura 9), prácticamente sin ningún cambio a destacar, con excepción del último compás, donde nos encontramos un arpeggio desde el  $fa_2$  (nota más grave del instrumento solista en el ámbito de esta obra) hasta el  $mib_3$ , nota y lugar donde comienza la última variación del presente movimiento.

Figura 9

Tras el proceso musical anteriormente mencionado, nos encontramos la última variación, " $a_2^1$ " (figura 10), donde el maestro polaco intercala variaciones de dos motivos anteriormente ejecutados: el primer motivo, de " $a_2$ ", lo encontramos durante los compases

EUPHORY CONCERTO DE ADAM WESOŁOWSKI:  
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

54-57 y, tras esto, dos variaciones del motivo “x” a las cuales llamamos “x<sub>4</sub>” (compases 58 y 59), y “x<sub>5</sub>”, que ocupa desde el cuarto pulso del compás 59 al 61.

The musical score for Figure 10 consists of two systems. The first system covers measures 54 to 57. Measure 54 is marked with a box containing the number 8. The piano part begins with a 'piu f' dynamic. The second system covers measures 58 to 61. Measure 58 is marked with a box containing the number 9. Dynamics in this system include 'mp', 'dim.', 'rall.', and 'sing.'. A 'Ped.' (pedal) marking is present at the end of the system.

Figura 10

Una vez acabada la presentación del motivo musical con todas sus variaciones, concluimos el movimiento con una *coda*, durante la cual el instrumento solista ejecuta multifónicos sobre un pedal de fa<sub>2</sub> (figura 11)

The musical score for Figure 11 shows a single system for the Euphonium part, measures 60 to 61. Measure 60 is marked with a box containing the number 60. Dynamics include 'rall.', 'sing.', and 'p'.

Figura 11

mientras que el instrumento acompañante realiza su función con el mismo motivo rítmico que en la introducción “Z”, intercalando con otro de los motivos más recurrentes del presente movimiento, el motivo “Y”.

Tras todo el desarrollo cadencial, es tan destacable como de especial interés el final, donde el euphonium (figura 12) ejecuta un do<sub>3</sub>, en *p*, con *diminuendo* y *calderón*, entendiéndose este recurso compositivo como “*perdiéndose*”, mientras el piano mantiene la sonoridad ejecutada en el compás 65, hasta que el cimbreo de sus cuerdas realiza una función más armónica manteniendo así los armónicos del acorde en el piano junto con los del euphonium.

Figura 12

### Segundo movimiento: “Allegretto con umore”

El presente movimiento no tiene una forma definida, aunque se ha estructurado en cuatro grandes secciones, según los recursos técnicos utilizados. Estas secciones son: *Primera Sección «A»*: Compases 1 al 61, donde el compositor únicamente realiza recursos extramusicales (técnica extendida del instrumento); *Segunda Sección «B»*: Compases 62 al 96, sección donde Adam Wesolowski recurre únicamente al sonido del instrumento; *Tercera Sección «C»*: Compases del 97 al 129. Aquí, el compositor utiliza los dos recursos anteriores; los elementos musicales y extramusicales; *Cuarta Sección «D»*: Compases del 130 al 152: Al igual que en la anterior sección, se mezclan los dos elementos anteriormente mencionados, aunque en este caso, se puede observar una clara diferencia en la temática musical.

La primera sección “A” contiene únicamente elementos extramusicales. Aunque no tiene una forma definida, lo hemos estructurado, según la variación rítmica desarrollada de los compases 1 y 2 (posteriormente llamada “x”).

**Allegretto con umore** ♩ = 100

× - uderzenie dłoni w ustnik (niski i wysoki dźwięk) / hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)  
 / - szept z wypuszczaniem powietrza na sylabie: f-a / whisper with letting out air on syllable: f-a  
 ◇ - uderzenie palcem w instrument / hit the instrument by finger  
 • - beatbox: bardzo krótkie staccato na dźwiękach / beatbox: very short staccato on the sounds  
 sempre ad libitum

Foot: można grać bez tupnieć / you can play without stamps  
 tupniecie nogą o podłogę / stamp your foot on the floor

Figura 13

El esquema formal sería el siguiente:

Nombre de Sección	Compases en partitura	Observaciones
A	1-2	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) <sup>3</sup>

<sup>3</sup> Golpear en la boquilla con la mano (sonido bajo y alto). (Traducción propia)

*EUPHORY CONCERTO* DE ADAM WESOŁOWSKI:  
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

A1	3-4	
A	5-6	Whisper with letting out air on syllable: f-a <sup>4</sup>
A2	7-8	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Whisper with letting out air on syllable: f-a
Nexo	9	
A	10-11	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A3	12-13	Hit the instrument by finger <sup>5</sup>
A4	14-15	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A5	16-17	Whisper with letting out air on syllable: f-a
Nexo	18-19	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A5	20-21	Whisper with letting out air on syllable: f-a
		Hit the instrument by finger
A6	22-23	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Hit the instrument by finger
A7	24-25	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Hit the instrument by finger
A7 <sub>1</sub>	26-27	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Whisper with letting out air on syllable: f-a
		Hit the instrument by finger
A7 <sub>2</sub>	28-29	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Hit the instrument by finger
Nexo	30	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A	31-32	Whisper with letting out air on syllable: f-a
		Hit the instrument by finger
A8	33-34	Aparece el primer elemento puramente musical
A	35-36	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
A9	37-38	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
Nexo	39	Hit the instrument by finger
		Elemento musical
A11	40-41	Primera variación “quasi” íntegramente musical
A10	42-43	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Whisper with letting out air on syllable: f-a
A11	44-45	Primera variación íntegramente musical
A11	46-47	Hit the instrument by finger
Nexo	48-49	Whisper with letting out air on syllable: f-a (c. 49)
A10	50-51	Elemento musical
		Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Whisper with letting out air on syllable: f-a
A12	52-54	Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
		Whisper with letting out air on syllable: f-a

<sup>4</sup> Susurro dejando escapar aire en la sílaba: f-a. (Traducción propia)

<sup>5</sup> Golpear el instrumento con el dedo. (Traducción propia)

A13	55 - 60	Hit the instrument by finger Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound)
nexo	61	Hit the instrument by finger Hit in the mouthpiece by hand (low and high sound) Whisper with letting out air on syllable: f-a Hit the instrument by finger

Vemos, como primer ejemplo de este esquema formal de la primera sección, los compases 25 a 30 del segundo tiempo *Allegreto con umore* del *Euphory Concerto* del maestro polaco Adam Wesolowski (figura 14):

Figure 14 shows a musical score for Euph. and Pno. from measures 25 to 30. The Euph. part is in bass clef and shows a series of notes with 'x' marks indicating specific actions. A 'f-a' syllable is marked above a note. The Pno. part is in treble and bass clef and is mostly empty with some rests.

Figura 14

Vemos, como segundo ejemplo de este esquema formal de la primera sección, los compases 55 a 60 del segundo tiempo *Allegreto con umore* del *Euphory Concerto* del maestro polaco Adam Wesolowski (figura 15):

Figure 15 shows a musical score for Euph. and Pno. from measures 55 to 60. The Euph. part is in bass clef and shows a series of notes with 'x' marks indicating specific actions. The Pno. part is in treble and bass clef and is mostly empty with some rests.

Figura 15

### Segunda sección (Sección B): "Beatbox Allegro"

La presente sección está compuesta mayoritariamente empleando recursos únicamente sonoros, a excepción de los compases 67, 69, 74, 75, 77, 78, 81, 83 y 96, los cuales serán analizados posteriormente.

Introducidos por el piano (Figura 16), en el compás 61 comienza la segunda sección del movimiento actualmente estudiado. Con un comienzo tético y en tesitura grave, el instrumento solista realiza el patrón rítmico del inicio, aunque, una vez más, el compositor lo realiza realizando una variación del modelo rítmico (cuarto pulso del compás 63).

*EUPHORY CONCERTO* DE ADAM WESOŁOWSKI:  
MÚSICA PARA NUEVOS TIEMPOS

61 *ta* **6** **Beatbox Allegro** ♩ = 116

Euph. Pno.

- szept z wypuszczaniem powietrza na sylabie: f-a  
- whisper with letting out air on syllable: f-a

Figura 16

Tras esto, se puede observar (figura 17) un período de transición desde el compás 65 hasta el 83 que está formado por motivos independientes (o fracciones del modelo anteriormente variado) sin ninguna relación entre ellos. Dichos motivos han sido identificados como: “q” (Compás 65), “r<sub>1</sub>” (compás 66), “u<sub>2</sub>” (compás 67), “q” (compás 68) y de nuevo “u<sub>2</sub>” en el compás 69.

4 66 **7**

Euph. Pno.

*m.s. m.d. simile m.s. m.d. simile*

Figura 17

Tras esto, Wesolowski (figura 18) hace ejecutar por primera vez el tema B (que se desarrollará posteriormente), aunque es interrumpido por un nuevo período de transición, con una duración de cuatro compases basados rítmicamente en el inicio de la sección (75-78), para volver a ser el protagonista de los compases 79 al 81. Luego de todo este período de incertidumbre temática y sonora, y tras un nuevo nexo de dos compases (82 y 83), el compositor, ahora sí decide desarrollar el tema “B” anteriormente mencionado.

76

Euph.

Pno.

81

8

ta

m.s. m.d.

Figura 18

Como sucede en el primer movimiento, donde la estructura principal es una especie de tema con variaciones, en este segundo movimiento de *Euphory Concerto*, y más en concreto, en esta sección, tras presentar anteriormente la subsección b, nos encontramos variaciones de la misma en los compases 84 al 96.

La primera variación (figura 19) de “B” ( $b_1$ ) es ejecutada durante los compases 84 al 86, que, aunque en un primer momento de estudio se puede apreciar como una repetición del modelo principal, en el último compás de la variación cabe destacar el cambio de dirección melódica que realiza el instrumento solista, donde ahora en vez de un  $re_2$ , asciende a un  $mi_3$  para ejecutar eficazmente el cambio de registro en el que se desarrollará la segunda variación.

86

Euph.

Pno.

5

m.s.

m.d.

Figura 19

Durante los compases 87 al 89 tiene lugar la segunda variación ( $b_2$ ), donde el piano realiza prácticamente el mismo sujeto rítmico, pero que el euphonium ejecuta el modelo una cuarta justa ascendente y con una leve variación en el final.

Tras esto, el compositor (figura 20) de nuevo recrea en una tercera variación, un nuevo cambio de registro, el cual es notable en el compás 92, donde la figuración anteriormente

realizada en el compás 89, ahora se desarrolla en un ámbito más agudo. Este proceso de construcción con cambios de registros notablemente más agudo es realizado claramente para obtener un punto de tensión (más melódica y rítmica que armónica), el cual llegará a su punto culminante en el compás 92 para así realizar el proceso de distensión o descomposición en el próximo modelo de variación.

La última variación del tema anteriormente estudiado sucede durante los compases 93 al 96, donde el piano claramente realiza un cambio de registro en la mano derecha para así volver al registro central, donde viene realizando su función armónica y rítmica durante todo este movimiento.

The image displays a musical score for two instruments: Euphony (Euph.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system covers measures 90 to 93, and the second system covers measures 94 to 96. The Euphony part is written in bass clef and features a series of triplets (indicated by a '3' over the notes) and a melodic line that rises in pitch. The Piano part is written in treble and bass clefs and includes melodic lines with markings like 'm.d.' (melodic direction) and 'm.s.' (melodic sense). A box labeled '9' is placed above the Euphony staff at measure 94, indicating a specific point of interest or a section marker.

Figura 20

Durante los compases 97 al 129 se ubica la parte C, o tercera sección, en nuestro análisis. En esta sección, el compositor polaco realiza una alternancia tanto en recursos técnico-compositivos como rítmicos de las secciones anteriores. Esto se puede reflejar en los cuatro primeros compases, donde Wesolowski realiza un formato de 2+2, donde, en el más particular modelo de los compases 97 y 98, recurre al motivo rítmico de «A», y a su vez, intercala en el primer compás el elemento sonoro musical y el extramusical en el compás 98. (figura 20)

Tras esta introducción, nos encontramos en la primera subsección del presente bloque, el cual consta de cinco compases (101 al 105). Aquí se puede apreciar, en el compás 101, un compás a “solo piano” para introducir al euphonium, que realiza de nuevo una variación del tema inicial, aunque ahora por ampliación del modelo “w” (véase compás 1) e interrumpido por un compás en silencio (sujeto “n”), donde el piano vuelve a realizar el compás introductorio anteriormente mencionado.

Tras de todo este proceso, tenemos una variación del tema inicial del movimiento (ahora “a<sub>1</sub>’”), el cual es sucedido durante los compases 110 y 111 por el motivo “b<sub>1</sub>” que, a su vez, está incompleto porque ha sido interrumpido por el modelo “n<sub>1</sub>”. Tras este proceso de inestabilidad formal, el compositor polaco continúa con una nueva variación del tema



B, ahora llamado “b<sub>1</sub>”, que desemboca en un nexo, para realizar la segunda variación del presente tema B (ahora “b<sub>2</sub><sup>1</sup>”).

Esta segunda variación (figura 21), tiene la particularidad del añadido extra-musical, como se refleja en el compás 120, donde el motivo melódico es acompañado por un motivo rítmico “no sonoro” (que no sale del instrumento), en este caso el ruido ocasionado del golpeado del pie contra la tarima. Al igual sucede en la siguiente variación, “b<sub>3</sub><sup>1</sup>”, en el compás 123 y en “b<sub>4</sub><sup>1</sup>”, durante los compases 126 y 127.

Figura 21

Tras esta sucesión de variaciones intercaladas por varias subsecciones “no temáticas”, se puede apreciar un nexo basado nuevamente en el motivo del inicio, donde el compositor emplea ahora todos los elementos empleados anteriormente. En el piano, encontramos el elemento fónico “fa” además del acompañamiento rítmico y armónico que emplea, mientras que en el instrumento solista, el motivo rítmico del “a” inicial es interrumpido en el cuarto pulso de cada compás del presente elemento de cohesión por el efecto del “pie contra la tarima”. Al igual que sucede en la tercera sección, podemos encontrar tanto elementos musicales como extramusicales en este cuarto y último bloque del presente movimiento.

La cuarta sección (figura 22) de este “*Allegretto con umore*” (D), sucede durante los compases 130 al 147 y está dividida en cinco subsecciones, algunas desarrolladas anteriormente, más concretamente de la Sección B, y otras de material nuevo, como estudiaremos a posteriori.

Figura 22

La primera subsección (“c<sub>1</sub>”) se desarrolla en los compases 130 al 134, la cual es una progresión descendente de la célula que hemos llamado “m”, y está acompañada por un pedal de mi<sub>5</sub> en la mano derecha, el cual sucede en los pulsos 1º y 3º, mientras que la mano izquierda realiza una progresión de negras y silencios descendentes en los pulsos 2º y 4º,

realizando así un sujeto rítmico de dos corcheas-negra, contra el sujeto realizado por el instrumento solista tresillo-corcheas (Figura 22). Toda esta progresión es interrumpida por un nexo de dos compases basados en el motivo rítmico inicial, el cual desemboca en la siguiente subsección.

La segunda de estas subsecciones es una clara variación de “b<sub>2</sub>”, a la que hemos llamado “b<sub>2</sub><sup>1</sup>” y, tras esto, una variación de “b<sub>3</sub>”, que hemos llamado “b<sub>3</sub><sup>1</sup>”. La tercera de las variaciones del material presentado en secciones anteriores es la basada en “b<sub>1</sub>”, a la que hemos llamado “b<sub>1</sub><sup>2</sup>”.

Después de las variaciones sobre temas “antiguos”, el compositor decide realizar una nueva variación del tema novedoso en este cuarto bloque. Esta es ejecutada por el instrumento solista durante los compases 145 al 147 (figura 23) y, al igual que en la subsección de origen, el euphonium realiza una progresión descendente mientras es acompañado por el piano, que nuevamente realiza al igual que el solista una progresión descendente, aunque ahora en ambas manos.

**14**

The musical score for measures 143-147 shows the Euphonium (Euph.) and Piano (Pno.) parts. The Euphonium part consists of a descending melodic line with triplets of eighth notes. The Piano part consists of chords and single notes. Measure 145 is marked with 'm.d.' and 'm.s.'.

Figura 23

Para finalizar (figura 24) este segundo movimiento, el compositor polaco incluye una *coda* que ocupa los compases 148 hasta el final, donde el instrumento solista concluye con una clara insistencia en el tresillo de corcheas, que en el tema principal era la primera célula rítmica existente, pero ahora son sucedidas unas de otras creando una progresión “*quasi cadencial*” para una *coda*, pero con el claro objetivo de desembocar en una *codeta*, basada nuevamente en el tema inicial de “A”.

The musical score for measures 149-153 shows the Euphonium (Euph.) and Piano (Pno.) parts. The Euphonium part consists of a descending melodic line with triplets of eighth notes. The Piano part consists of chords and single notes. Measure 149 is marked with 'f' and 'a'.

Figura 24

### *Tercer movimiento: “Presto con fermezza”*

La forma del presente movimiento la podemos dividir en seis grandes secciones siguiendo la siguiente estructura: Introducción-A-B-A<sub>1</sub>-B<sub>1</sub>-A<sub>2</sub>

La primera sección (figura 25) ocupa los compases del 1 al 53 y se puede dividir en tres subsecciones que, se irán desarrollando. Estas son: Introducción, “A”, desarrollo del tema “A”. La introducción se desarrolla durante los compases 1 al 20, la cual comienza presentando únicamente el motivo rítmico con la misma nota, en este caso será la nota “la”, aunque, en el compás 14 se presenta la tercera del centro tonal del modo principal “La Eolio”, además de la aparición por primera vez de células rítmicas en las partes débiles del 6/8, creando así cada vez más tensión. Tensión que más tarde resuelve en un silencio de blanca (compás 20), para dar así comienzo del primer tema.

**Presto con fermezza** ♩ = 96

Figura 25

La primera sección temática (figura 26) se ejecuta durante los compases 21 hasta el primer pulso del compás 35. En este momento toma valor el instrumento solista, con una interpretación hábil, virtuosística y habilidosa en la que se pone en valor recursos técnicos como el “doble picado” y el “triple picado”. El tema sucede mediante una combinación de ritmos, en este caso 6/8 y 2/4, y en algunos casos 1/4, así como 7/8, dando así una sensación de “inestabilidad” en el oyente.

Figura 26

En cuanto a la armonía, cabe destacar el uso del séptimo grado sin sensible, característico del centro tonal en el que se desarrolla la temática de la presente sección, esto lo podemos ejemplificar en el segundo pulso del compás 22. Para concluir la presentación del tema actualmente estudiado, el compositor polaco realiza por primera vez una escala ascendente en el compás 34 para resolver así en el desarrollo del primer tema de la presente sección. A su vez, durante el desarrollo de este primer tema “A”, se puede observar como el pianista (figura 27) debe ejecutar por primera vez en este movimiento recursos extramusicales, el compositor lo define como: *tupniecie noga o podloge stamp your foot on the floor*<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Toca tu pierna o estampa tu pie contra el suelo. Traducción propia

Figura 27

Cabe destacar como recurso técnico compositivo en el desarrollo de este tema, las continuas escalas ascendentes realizada en los pulsos de 2/4, mientras el ejecutante realiza el recurso extra-musical anteriormente mencionado. La subsección actualmente analizada concluye con varios compases donde el solista carece de acompañamiento, realizando una sucesión de escalas ascendentes para desembocar en un  $si_4$  (nota más aguda hasta ahora), donde el piano realiza un motivo rítmico de tres corcheas sobre la nota sol (de nuevo un séptimo grado sin sensible, pero ahora con la tercera del acorde en el instrumento solista), mientras que en la mano derecha tenemos de nuevo escrito un elemento extra-musical. El cual el autor lo define así: *hit in the resonance box*<sup>7</sup>(figura 28)

Figura 28

Tras esto, el compositor comienza la siguiente sección B (compases 54 al 82), con la orquesta, o en este caso el piano, como solista, ejecutando el tema a hasta el compás 61, donde esta parte solista es sucedida por una nueva sección “A<sub>2</sub>”, aunque en este caso con un distinto centro tonal: *Lab Lidio*<sup>8</sup>. En esta segunda subsección solista, ahora la melodía, con algunas variaciones sobre el tema a, cambia drásticamente la dinámica, en este caso en *p*.

El siguiente motivo melódico o subsección, (figura 29) trata de un tema contrastante escrito en 8/8 y con centro tonal en do eolio, donde el piano realiza un motivo rítmico y melódico en forma de *ostinato*, sobre el cual el instrumento solista realiza la función armónica, en *staccato* y con un ritmo inestable en relación con el acompañamiento que realiza el piano. Dicha sección acaba nuevamente, tal y como ocurre en las secciones anteriores, con una escala ascendente hacia la nota  $si_4$ , en crescendo hacia *ff*. La siguiente sección es una especie de “tema con variaciones” basado en el tema “A”. A esta nueva sección la llamaremos A<sub>1</sub>, la cual se desarrolla durante los compases 83 al 140.

<sup>7</sup> Golpear en la caja de resonancia. Traducción propia

<sup>8</sup> La bemol lidio y do eolio comparten armadura, pero no comparten centro tonal.

Figura 29

La melodía la ejecuta el instrumento acompañante, el cual toma del tema de origen la alternancia entre los compases de 6/8 y 2/4, con la diferencia de que, para terminar la sección, Adam Wesolowski concluye dicha parte con cuatro compases de 7/8. Armónicamente, el centro tonal vuelve a ser como el de origen: *La eolio*.

La primera variación del tema se encuentra durante los compases 93 al 100, con la particularidad de que ahora el compositor polaco combina tanto el motivo rítmico originario, como las escalas ascendentes del desarrollo del propio tema durante la primera sección, pero, esta vez, en el instrumento acompañante, hasta que en el compás 98, tanto el instrumento acompañante como el solista, lo ejecutan en común. Como elemento de cohesión en las variaciones 1 y 2, el compositor polaco realiza un puente con 7 compases de duración, durante los cuales, alterna además dos modos: el *Do Jónico* y el *Do Mixolidio*<sup>9</sup>.

Este puente será ejecutado por el piano. Durante el mismo, además de la novedad anteriormente mencionada, combina también el golpeo sobre la tapa de resonancia, combinando así dos novedades no encontradas hasta ahora en la obra estudiada: la alternancia entre dos modos distintos combinadas con elementos extramusicales. (figura 30)

5

Figura 30

La segunda variación viene precedida por un nexo del instrumento solista, el cual encontramos en el segundo y tercer pulso del compás 107 acompañados nuevamente por el golpeo en la tapa de resonancia del piano. La presente subsección tiene *La eolio* de nuevo como centro tonal, y está acompañado por la misma figuración rítmica y melódica de la parte originaria, aunque con alguna leve variación. Tras esta variación, el compositor vuelve a recurrir al desarrollo del tema “A”, tal y como aparece la primera vez en la primera sección.

La siguiente sección “B<sub>1</sub>” ocupa los compases 141 al 163 (figura 31) y está compuesto por dos subsecciones: “a<sub>2</sub>”, nuevamente tomado de la sección “B”, además del tema contrastante, en el cual se sustenta la variación, y, por ello, la sección pasa a ser una variante de la segunda sección.

<sup>9</sup> La diferencia es que en el *Do Mixolidio* el *Si* es *bemol*.



Figura 31

En el tema contrastante, de nuevo escrito en 8/8, encontramos una leve variación entre el compás 77 y el 156: anteriormente la figuración del solista era  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  mientras que ahora,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  además de la diferencia entre los compases 78, donde la figuración era  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  mientras que ahora  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Tras esta subsección el compositor polaco vuelve a utilizar un puente como elemento de cohesión con destino a la siguiente gran sección, basado en la introducción, pero con un nuevo centro tonal: *Do eolio*. Así, la siguiente sección, A<sub>2</sub>, ocupa los compases 173-230 y se presenta con la tercera variación del tema “A”, donde el instrumento solista “sufre” una leve variación melódica con respecto al tema de origen.

Adam Wesolowski, a partir de aquí, desarrolla la cuarta variación del tema, donde aparece por primera vez un nuevo recurso musical: *slaps or hit the instrument by finger*<sup>10</sup>, el cual ejecuta el tema con una leve variación sustituyendo los tresillos de corcheas del compás 22, por dos corcheas, como se puede observar en el compás 182 (figura 32). Además de la diferencia existente entre el compás 24 (en 2/4 y con tresillos de corcheas) y el compás 184 ahora en 3/4, con esta figuración  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ .



Figura 32

Tras esta nueva sección de variantes sobre el primer tema, el compositor propone de nuevo un puente como nexo de unión entre la tercera variación del tema y la siguiente sección. Dicho tema de transición ocupa los compases 189 y 195.

La siguiente subsección procede del tema de origen, sin ninguna variación aparente, ocupando los compases 196 al 203 y, tras esto, el compositor polaco nos propone de nuevo la segunda variación del tema, el cual presenta alguna leve variación sobre el tema 2.

Para finalizar esta temática de motivos en forma de variación, Wesolowski nos hace interpretar la última variación (figura 33), la cual ocupa los compases 212 a 219. Dicha variación, tiene una dinámica de *fff*, con carácter de “*finale virtuosístico*”, la cual sustituye el

<sup>10</sup> Golpea o golpea el instrumento con el dedo. Traducción propia.

primer compás del motivo (antes en 6/8 y ahora en 7/8), sustituyendo el segundo pulso del tema original por dos, regentando estos tiempos por dos tresillos de corcheas, y volviendo a *La eolio* como centro tonal.

212 **26**

Euph. *fff* 3 3

Pno. 1) tupniecie (stamp)

Figura 33

A modo de *coda*, el compositor polaco utiliza insistentemente el primer compás de la quinta variación, sucedido por una escala ascendente de semicorcheas en el siguiente compás. Una progresión descendente que ocupa los compases 220 al 223, siendo los dos últimos repetidos en los compases 224-225 y 226-227, aunque sucedidos por una progresión de escalas de semicorcheas ascendentes con centro tonal en *Do Jónico* hasta llegar a la nota 2, tanto en el instrumento solista como en el acompañante, dando una sensación de final “no conclusivo”, ya que el principal centro tonal del presente movimiento es *La eolio*, sin embargo, el compositor lo finaliza en *Do jónico*. (figura 34)

227

Euph. *sf*

Pno. *sf* 1)

Figura 34

## CONCLUSIONES

En definitiva, se podría concluir que *Euphory Concerto* del compositor Adam Wesolowski es una partitura con multitud de contrastes. Desde un punto de vista estructural ésta contiene tres movimientos ampliamente diferentes entre ellos. El primero es una hermosa melodía, una cantilena, lenta compartida entre solista y orquesta. Explora el rico sonido lírico del euphonium en el escenario más romántico. El segundo movimiento es el más original y atrevido, y felizmente hemos descrito este movimiento como el movimiento *beatbox*. El movimiento final es un virtuoso tour-de-force con escalas rápidas, doble picado y motivos contrastantes utilizando en los dos últimos movimientos las técnicas extendidas sobre el instrumento y el piano.

## REFERENCIAS

- Antequera, M. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos 30 años del ámbito musical español* (Tesis doctoral). Universidad de la Rioja.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Ricordi americana, SAEC, Buenos Aires (Argentina), Traducción de Nicolás Lamuraglia.
- Casas, J. L. (2019). *Las técnicas extendidas en la Tuba. Catálogo y aplicación interpretativa*. Conservatorio Superior de Música de Jaén. Trabajo fin de Estudios. Jaén
- Cherry, A. K. (2009). *Extended Techniques in Trumpet Performance and Pedagogy* (Doctor of Musical Arts). Division of Research and Advanced Studies of the University of Cincinnati.
- De Pedro, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Real Musical. 5ª edición de 2004.
- De Vega, S. (2019). *La expansión del repertorio de tuba mediante la incorporación de técnicas vanguardistas: Una aproximación a través de la obra Extreme Tuba*. Trabajo fin de Estudios. Madrid.
- Forte, A. (1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Editorial Labor, Barcelona.
- García, J. D. (1990). *Filosofía de la Música*. Anthropos Editorial del Hombre. Barcelona
- Haim Ron, N. (2014). *The Modern Tuba: The Evolution of the Instrument, Key Compositions and Extended Techniques*. Listaháskóli Íslands.
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la Forma Musical*. Mundimúsica Ediciones, SL. Madrid
- Nettles, B. (1987). *Harmony*. 4 Vol. Berklee College of Music. Boston (USA)
- Nogueroles, E. (2017). *El uso de las técnicas extendidas y Efectos sonoros en la tuba contemporánea: una aproximación a la realidad*. Universidad Politécnica de Valencia. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Máster Universitario en Música. Valencia.
- Pilafian, S., & Sheridan, P. (2005). *The Brass Gym* (1st ed.). Dustin Wright.
- Randolph, D. (1977). *New Techniques in the avant-garde repertoire for solo tuba* (Doctor of musical arts). The University of Rochester, New York. (EE. UU);
- Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Manuales Musicales. Ed. Labor, Barcelona.